

CURADURÍA DE PROYECTOS DE DISEÑO AUDIOVISUAL: EL CASO DE LA EXPOSICIÓN LIBROS DE ARTISTA

SZLIFMAN, Mariel

maszlifman@gmail.com

Cátedra La Ferla, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo,
Universidad de Buenos Aires.

Resumen

Esta ponencia presenta el proyecto curatorial y expositivo “Libros de artista. Ediciones expandidas” (2018) como resultado del trabajo en el marco de la Cátedra La Verla (FADU, UBA) y del proyecto de Investigación SI (FADU, UBA). El proyecto incluyó, en una primera etapa, el “hacer a partir de imágenes”. Las interpretaciones de los archivos de la historia del libro de artista a lo largo del siglo XX funcionaron como base conceptual para la creación de un nuevo concepto en el siglo XXI: el “libro de artista expandido”. En la materia “Diseño audiovisual” (Cátedra La feral), definimos el libro de artista como una práctica ensayística que explora el papel como soporte expresivo expandido al espacio expositivo, a partir de diferentes formatos, materialidades, técnicas y lenguajes. Entre el diseño gráfico y el audiovisual y entre el cine y el arte contemporáneo, el Libro de artista se nos presenta como un soporte para pensar el vínculo entre diseño, arte y medios. También se incluyó parte de la investigación realizada por la Cátedra sobre la historia de los medios audiovisuales y sus expansiones en el siglo XXI, partiendo de la fotografía hasta llegar a los medios locativos móviles. El estudio de la evolución de las “máquinas de imágenes” nos permitió comprender sus usos, tanto masivos como expresivos, en relación con el diseño y el arte. En una segunda etapa, como resultado de la investigación y puesta en práctica de estos conceptos en la producción de diseño, surgieron 13 proyectos que fueron curados

para luego ser montados en una exposición diseñada específicamente en dos espacios de arte de la FADU. Además, se editó una publicación –El nuevo arte de diseñar libros. Sobre el libro de artista y otras formas editoriales expandidas (Szlifman, Comp., 2018)– como forma de reflexión sobre dicho trabajo. Considerando las prácticas de investigación y los procesos de la cultura audiovisual, esta serie de etapas de trabajo intentan definir un modo curatorial propio orientado a proyectos de diseño audiovisual y Libros de artista. Al mismo tiempo, este ejercicio posterior de escritura se propone como una meta-referencialidad de la investigación y curaduría realizadas; un acto de reflexión ensayística sobre el mismo proceso de trabajo a modo de *work in progress*. Este es el desafío que plantea el siguiente texto.

Palabras clave

Diseño audiovisual, Libro de artista, Curaduría, Imágenes - Formatos - Soportes - Dispositivos, Exposición

Investigación: hacer a partir de imágenes

El género del Libro de artista

Como parte del Proyecto de Investigación SI¹ y el trabajo continuo en el marco de la materia electiva “Diseño audiovisual” (Cátedra La Ferla, Carrera de Diseño Gráfico, FADU),² venimos investigando en la praxis del “libro de artista” a lo largo de muchos años. La exploración de este género de arte contemporáneo incluyó una nueva lectura de la historia contemporánea del diseño gráfico y la interpretación de los archivos del libro de artista del siglo XX, junto a la revisión de investigadores que han sabido teorizar y armar un contundente corpus sobre el tema. La investigadora Johanna Drucker (2004) declara que el libro de artista es la forma o soporte fundamental del siglo XX. En la década de los ´60 el libro se convierte en el soporte de documentación de acciones y performances, objetos autorreferenciales, espacios de experimentación conceptual, verbal y material. Drucker, una referencia en el tema, define el libro de artista como obra reproducible y multiplicada, accesible

¹ Proyecto SI “Praxis del diseño audiovisual. Del objeto libro a la instalación”. Código PII MyC-15 (FADU, UBA).

² En el nuevo plan de estudios de DG la materia pasa a denominarse “Diseño Transmedia y arte contemporáneo”.

a todos en cualquier lugar. Este objeto se posicionó ante las obras originales y únicas –conservadas por instituciones museísticas o coleccionistas– como un “múltiple democrático”. Por otro lado, destacamos el concepto de *bookwork*, trabajado por el artista Ulises Carrión (México, 1941-1989),³ que refiere al libro como secuencia de espacios y tiempos. A diferencia de un libro-objeto u obra plástica, el *bookwork* es un sistema de páginas/secuencias que despliegan una acción semiótica con una determinada lógica visual (Carrión, 1975). Gran parte de este análisis fue volcado en un artículo⁴ que integra la publicación *El nuevo arte de diseñar libros* (2018).

Por su parte, la tesis de Moeglin-Delcroix (2012) tiene similitudes con la de Drucker, en la medida que también define el libro de artista como forma y estética propia del arte contemporáneo. El arte conceptual es el movimiento que acompaña la exploración de este formato. La estructura del análisis de esta autora se divide entre los artistas que exploran el libro desde la poesía, los que lo abordan en la relación entre arte y vida (el libro como utopía), los que conciben el arte como información y el libro como documento, los que coleccionan o re-coleccionan (el modelo de las ciencias y el museo) y los que encaran las series o historias donde el libro explora el tiempo a través de la escritura. También es importante destacar la investigación del curador Guy Schraenen (2010), quien produce una exposición titulada “*Un coup de livres*” / “Una tirada de libros”⁵ en Fundación Juan March (España) y que teoriza sobre el género reuniendo a grandes artistas de arte contemporáneo bajo este halo. Schraenen coincide en que el “libro de artista” no es un libro de arte o sobre arte, sino que es una obra de arte. Si bien existen numerosos antecedentes en los libros editados, ilustrados y los realizados por artistas de las vanguardias históricas de principios de siglo XX,⁶ es en los años '60 y '70 cuando el Libro de artista empieza a definir sus características propias, modificando su forma visual. En esta práctica, el concepto prima sobre la materia en la realización de los “libros de artista”. Por lo tanto, todas las variables deben ser definidas: “la forma, el formato, el material, el contenido y también el espacio mismo del libro, en el que continente y contenido forman un todo” (2010: 8).

Todas estas definiciones funcionaron como base conceptual para la creación de una nueva producción artística en el siglo XXI: el “libro de artista expandido”. En el marco de “Diseño audiovisual”, definimos el libro de artista como práctica ensayística que explora el papel como soporte expresivo expandido al espacio expositivo, a partir de diferentes formatos, materialidades,

³ Ulises Carrión fue escritor, artista, *performer* y editor. Creador de la Librería *Other Books and So* en Ámsterdam, dedicado al acopio de *bookworks* o libros de artista.

⁴ Para más información sobre este tema, ver: “Diseñar la imagen, imaginar la palabra. Sobre el género expandido del libro de artista” (Szlifman, 2018).

⁵ En homenaje a Stéphane Mallarmé y su obra cumbre “Una tirada de dados jamás abolirá el azar” (1897).

⁶ Algunas influencias de las vanguardias sobre el género del Libro de artista provienen del dadaísmo, surrealismo, futurismo y constructivismo ruso. La ruptura de las formas y la crítica a la institución artística; el collage, el montaje y fotomontaje, el objeto encontrado, el uso de la tipografía, la acción provocativa y el *ready made*, por citar algunas.

técnicas y lenguajes. El Libro de artista se nos presenta como un soporte para pensar el vínculo entre diseño, arte y medios. Definimos este objeto desde una praxis de diseño audiovisual como concepto y forma de pensamiento, como también desde la práctica del diseño gráfico y editorial, considerando las estrategias materiales que pone en juego. Nos interesa el libro de artista como múltiple, impreso y reproducible (no tanto como una obra única o artesanal), que incluye audiovisual tecnológico, técnicas y/o imágenes quirográficas (dibujo, ilustración), tipografía y otros elementos y materialidades.

Máquinas de imágenes

Con el objetivo de conformar una curaduría propia para el libro de artista expandido, se incluyeron en esta investigación algunas especificaciones de las “máquinas de imágenes”,⁷ en términos de Dubois (2001). Considerando el libro de artista o *bookwork* como múltiple que contiene “imágenes técnicas”⁸ (Flusser, 1975), es importante comprender cómo opera cada dispositivo en su origen y cómo funciona en la actual conversión digital e informática. Esto incluye pensar su esencia tecnológica, los lenguajes y usos expresivos; así como también el problema del realismo que impone cada uno de los llamados “nuevos medios”. Este corpus de estudio integra la materia “Diseño audiovisual” (Cátedra La Ferla), en la que analizamos los medios expresivos desde una visión de los medios audiovisuales como praxis de diseño. Desde los medios fotoquímicos (fotografía y cine), medios electrónicos (TV y video); el medio digital (un meta-dispositivo) hasta el medio locativo y móvil (teléfono celular). Este desarrollo mediático invita a pensar sobre las aperturas estéticas, narrativas, plásticas y experimentales que permiten los llamados nuevos medios. Y cómo existe una relación entre dispositivos, lenguajes y estética de los medios en los que la tecnología, el concepto y la praxis están íntimamente relacionados. ¿Por qué resulta importante esta cuestión? Porque el análisis de estas características permite su traslado al análisis de las imágenes técnicas que contienen los “libros de artista expandidos” y la incorporación de estos rasgos a la metodología.

Curaduría: imágenes como resultado de nuestras prácticas

Tal como hemos descripto hasta ahora, entendemos el Libro de artista como aquel espacio donde se despliega una narrativa impresa y visual que permite declararlo medio artístico autónomo e interdisciplinario. Es una práctica en la que confluye el ensayo fotográfico, audiovisual y textual en un diseño específico. Así, el libro de artista se ubica en un territorio de tensión entre el

⁷ Dubois retoma el concepto griego de *tekhné* desde la concepción instrumentalista y el arte del hacer humano y como objetos fabricados va a analizar cuatro de las últimas tecnologías de dimensión maquinística: fotografía, cinematografía, video e imagen informática.

⁸ Según Vilem Flusser, las imágenes técnicas son productos generados por aparatos, término que utiliza para designar al prototipo de máquina o medio audiovisual.

libro como obra de arte y el libro como objeto de diseño. Para el desarrollo conceptual y la producción de la Exposición “Libros de artista. Ediciones expandidas” nos propusimos el desafío de elaborar una curaduría que incluyera pensar cómo estos objetos de arte y diseño pueden ser instalados en un espacio expositivo. A partir de ahí, se desprendieron vertientes y formatos que pueden incluirse en un arco que va desde el libro instalado, intervenciones, ambientaciones, micro-instalaciones hasta la instalación audiovisual (donde el espacio se piensa de forma inmersiva). Estos formatos y dispositivos de exposición proponen nuevas formas de pensar proyectos editoriales y audiovisuales para el plano expositivo y artístico. Creemos que desde el diseño como forma de pensamiento –imbricado con la praxis artística– esta “puesta en obra” (García, 2011) del libro instalado puede reformularse y plantear otras formas expandidas en la actualidad.

Cabe señalar que por ser este un proyecto curatorial propio, desde el comienzo de la elección de artistas se acompañó el proceso de desarrollo de las obras (o se adaptaron obras anteriores) para la instalación en la exposición.

Podemos identificar dos instancias delimitadas en la tarea curatorial: en la primera, luego de la selección del corpus de obras, se prosiguió a identificar y dar forma a los tópicos que los relacionaban. Éstos no estuvieron basados en sus formatos de exhibición, sino en afinidades conceptuales, narrativas y de uso de medios expresivos. En una segunda instancia, entramos en el terreno de la expografía y el montaje, donde el espacio es delimitador de la puesta en obra, cuestión que desarrollaremos más adelante.

Dentro de la práctica de la curaduría, la tarea del curador es mediar entre lo cultural y lo expositivo. Entendemos la tarea de curar como la elaboración de un relato que no intenta explicar la relación entre las obras, sino proporcionar ejes que puedan guiar al espectador en el recorrido y diálogo entre ellas. Actualmente, la figura del curador ya no se invisibiliza como sucedía en otras épocas,⁹ sino que se busca mostrar una elección explícita: el relato se manifiesta mediante la interacción con el visitante que a su vez generará nuevas relaciones a partir de los ejes que el mismo curador le propone.

Volviendo a nuestro caso puntual, para la exposición se plantearon tres tópicos curatoriales: cartografías urbanas, autorretrato, y cinegrafías. El libro como dispositivo permitió indagar sobre la edición expandida, abandonando la página como límite espacial y el ensayo, como forma, articuló las obras.

⁹ Laurent (2010) sostiene que hoy en día se pone en crisis la figura del curador típica de los '60 como “autor de exposiciones” para sustituirse por otro tipo de estrategias, que pueden ser de “supresión” (dejan hablar exclusivamente a los artistas) o “estrategias de eco” (donde el discurso de acompañamiento se presenta como una creación, una teoría o un meta-relato, es decir una obra de arte en sí mismo, paralela a las obras o como producto de ellas). La práctica curatorial hoy acumula funciones: jerarquizar, seleccionar la obra, así como también relacionarse con la prensa, con la institución; y proporcionar un vínculo con el público.

Las producciones agrupadas dentro de cartografías urbanas ensayan diferentes representaciones de la ciudad. Es decir, se refieren a una lectura crítica del paisaje urbano interpretado por el desplazamiento del cuerpo, la mirada y la mediación tecnológica. El *flâneur* /diseñador genera un discurso sobre la ciudad a partir del ejercicio del nomadismo y la práctica como una postura, formal e ideológica, sobre el territorio. Es el caso de Augusto Daniele (*Heterotopías urbanas*) (figura 1) y Eliana Tujschneider ($40^{\circ} 43' 20''$ NY / $34^{\circ} 35' 59''$ BA), quienes utilizan el teléfono celular para mapear las ciudades de Buenos Aires y Nueva York, respectivamente. Ambos “escriben” con el cuerpo a través de la inscripción que deja el medio por su especificidad locativa y móvil. Daniele pone en crisis la noción original del *flâneur* parisino de Baudelaire del siglo XIX, para repensar cómo en la actualidad el paseante urbano se enfrenta a nuevos entornos y a medios que operan como extensiones del cuerpo humano. Tujschneider realiza la misma práctica de deriva urbana por dos ciudades, “dibujando” sobre el mapa con una aplicación móvil que originalmente se utiliza para practicar deporte. En ese recorrido se activa un modo de ver los distintos paisajes urbanos y sus situaciones extrañas, únicamente perceptibles por el azar del deambular en el que se genera información técnica (coordenadas espacio-temporales) y personal (fotografías y notas de voz). Ambos libros se expanden al espacio expositivo como intervenciones espaciales a partir de mapas en gran formato que funcionan en conjunto con otros materiales. En estos trabajos es fundamental plantear el uso de teléfonos móviles desde la expresividad y el corrimiento de su funcionalidad original.¹⁰ Se utilizan tanto como aparatos de captura de imágenes, como así también aprovechando sus capacidades de geolocalización y los metadatos que generan con el fin de producir así también piezas artísticas. Además, el uso de la geolocalización, como una forma de “escribir con el cuerpo” en un mapa, genera un acto poético al mismo tiempo que técnico.

Eleonora Pautasso (*Construcción de instantes*) decide estudiar el tiempo a partir de un medio analógico construido por ella misma, una cámara estenopeica que re-interpreta un recorrido bonaerense. El paisaje se ve completamente alterado por una cámara que rompe el programa y los resultados previstos de una fotografía urbana; imágenes que se ponen en relación en la obra con piezas de cerámica y relatos propios sobre el tiempo. El formato resultante es un contenedor diseñado específicamente para reunir todos esos elementos dispares, contenido que es re-diseñado para el espacio expositivo en una instalación que recrea un cuarto oscuro/mesa de trabajo (figura 1). Nora Morgan (*Cubo Blanco*) realizó una obra que definimos como “libro instalado”. Ella parte del diseño de su objeto para articular un discurso

¹⁰ El teléfono celular es un meta-dispositivo que engloba distintos medios: permite la producción, recepción y emisión de textos, imágenes y sonidos. Como aparato móvil, plantea la confluencia de un dispositivo de telecomunicaciones, con redes móviles que portan voz, datos, e internet, y como medio locativo es capaz de posicionarse vía GPS en un sistema de coordenadas geográficas. Para más información, ver *Nomadismos tecnológicos*, Beiguelman, Giselle/La Ferla, Jorge (comp.), Ariel, Madrid, 2011.

urbano que se puede re-montar en cada manipulación, incorporando un elemento lúdico. Lo expográfico provoca que el objeto cobre vida, convirtiendo esas lecturas en archivos e imágenes a ser re-interpretados. Reflexionando sobre el entorno y sus capas invisibles recorre, a través de una mirada fotográfica, distintos espacios museísticos y urbanos para la construcción de un diario de bitácora personal que cobra cuerpo en el conjunto.

Figura 1. Documentación de las obras de Pautasso y Daniele



Fuente: Mariel Szlifman

Reunimos las obras que exploran diferentes formas de autorreferencialidad dentro del autorretrato. Un modo de discurso que implica ponerse en escena a partir de un “yo”. En términos de Bellour (2009), son expresiones que se encuentran entre la memoria y la invención, un deambular imaginario que no responde a la linealidad biográfica. Estas obras parten de la indagación del archivo privado, son miradas sobre el pasado que construyen una narrativa propia en el presente. Antonelia Adosi (*Pasados encontrados*), Daniela Potente (*31, el que busca encuentra*) (figura 2), Maite Mendive (*Imagen latente*) y Martina Lotti (*Intimidad*) utilizan la fotografía como medio. En el caso de Adosi, Potente y Mendive, el recorrido por paisajes urbanos (San Telmo, Paternal, Recoleta) funciona como un *locus*, como disparador de memorias personales, urbanas, poéticas. El archivo personal/familiar re-interpretado les permite articular un discurso sobre el yo y construir nuevos objetos expositivos a partir de estas narrativas. Adosi, por ejemplo, se inspira en las valijas de Duchamp para fabricar un Libro de artista portátil que se despliega en la sala de arte creando una ambientación de época como contenedor del libro. Potente – intervención espacial– y Mendive –libro instalado– crean narrativas impresas en objetos desplegados, acompañados por elementos personales, cámaras antiguas, negativos. Lotti –libro instalado– combina fotografía propia con material de archivo personal, pero, en este caso, es el ambiente doméstico el espacio recreado en el libro donde las páginas construyen una narrativa poética articulada entre texto e imagen. Crista Bernasconi y Damian Sena, como Adosi, diseñan una instalación. Son casos que directamente expanden el soporte del libro (obra original) al espacio expositivo. Para ello, utilizan la tecnología del video, como núcleo de la obra, en conjunto con imágenes que se despliegan en diferentes soportes y materialidades.

Figura 2. Documentación de las obras de Adosi y Potente



Fuente: Mariel Szlifman

Estas tres obras necesitan del desplazamiento del público para ser exploradas, ya que la enunciación de la obra toma forma en el recorrido por el espacio. En el caso de Antonelia Adosi, construye un “yo” en su relato, en el que genera una ficción de sí misma (algo muy notorio en la fotografía), saliendo de un carácter meramente autobiográfico. Destacamos también en su obra la

apropiación del suelo y el espacio aéreo de la sala montando una ambientación que remite a un cuarto de época con objetos, archivos, cartas y otros materiales que se pueden recorrer a la vez que se escucha por auriculares un diseño sonoro que incluye una carta relatada en primera persona.

Bernasconi se apropia del hogar para emplazar su archivo personal en una re-lectura de su historia a través de las imágenes y las tecnologías que dan como resultado una imagen híbrida y por momentos háptica.¹¹ La instalación en el espacio de la sala incluye un video reproducido en un teléfono móvil, escondido en un tótem con una pequeña ventana a la altura de la vista donde el observador “espía” las imágenes en movimiento. Dos gigantografías sectorizaban el espacio de la obra con imágenes que se encontraban fuera de foco, junto a pequeños editoriales que colgaban de la pared y re-configuraban los mismos archivos e imágenes que se exhibían en el video. En *Pasado - mar - futuro* (de Damián Sena) destacamos otra forma de manipular el archivo personal, relejendo su historia familiar. Sena apunta a la construcción de una instalación que juega con una idea de cuasi-ensañación. Diseña una instalación compleja que incluye video proyectado sobre un objeto (una pecera vidriada que contiene arena) en el que la imagen en movimiento se proyecta sobre tres fotografías generando un entre-imágenes; una “caja de luz” recreada en una especie de mesada con diapositivas originales, junto a un libro y afiches que expanden otras imágenes a gran escala. Sena genera una manipulación de su archivo personal, similar a la exploración de referencia del artista Daniel Reeves en *Obsessive Becoming* (1995). Las imágenes se van desfigurando y van perdiendo su representación en un juego de acumulación de capas sobre capas.

Finalmente, Nicolás Grandi-Lata Mani, Paulo Pécora y Javier Olivera presentan trabajos que agrupamos como cinegrafías.¹² Se trata de obras de cine o video que encuentran en el objeto editorial una instancia gráfica y creativa –que el guion limita– para lo proyectual o ensayístico, antes, durante o después del *film*. Pécora crea un ensayo visual sobre su corto *Una forma estúpida de decir adiós* (2003) a modo de reflexión quince años después. A partir de la manipulación del mismo material original (fotografías analógicas en 35 mm) y con pintura y técnica de collage, construye un objeto editorial que, para la exposición, se monta en forma de espiral (generando una narrativa espacial) y se visualiza en conjunto con su corto. *Libro abierto* (2017) es un objeto/libro instalado expandido que aparece suspendido en la sala de arte e invita al público a recorrerlo con la mirada y el cuerpo (a modo instalativo). Por su parte, Olivera también medita, años después, sobre su *film La sombra* (2015). A partir de un libro de artista en proceso, Olivera expande ese libro hacia una instalación/libro-objeto de dos piezas en formato acordeón que se despliegan

¹¹ Por imagen “háptica” nos referimos a un término que retoma Deleuze de Riegl, para describir una especie de experiencia táctil propia de la vista.

¹² Un juego de palabras entre cine, escritura y grafía (La Ferla, 2018).

en una mesa de montaje. Con los mismos materiales de archivo del film sobre su historia personal, la casa de su infancia y la figura de su padre, en *El jardín era un bosque* (2018) re-configura el guion original de la película para generar un nuevo relato y un montaje entre-imágenes. Las piezas, dispuestas de una forma sugerente, conforman un espacio arquitectónico y laberíntico. Una obra que deambula entre el autorretrato y el guion gráfico y que, en el espacio de la sala, se percibe con fragmentos reeditados de la película, permitiéndole al espectador realizar su propio montaje entre el espacio fílmico y el editorial (Figura 3).

Figura 3. Documentación de las obras de Olivera y Pécora



Fuente: Mariel Szlifman.

Grandi-Mani presentan su proyecto “*transmedia*”, *Poética de la fragilidad* (2016). Esta versión es una instalación *site-specific* que amplía el proyecto

original, compuesto por un *film*-documental, un libro de artista y un sitio web. Así, la instalación expande aún más la obra explorando diferentes estrategias materiales en el espacio: nuevas narrativas, imágenes en movimiento (multi-proyección de cuatro canales de video), poesía visual, sonidos y performances. No se trata de una copia de la obra en el espacio, sino de traducciones y nuevas propuestas del proyecto diseñadas especialmente para la instalación.

Expografía

La última instancia del diseño de la exposición es la expografía, que consta en poner en escena los conceptos curatoriales y pensar el montaje de las obras en el espacio. Para ello, se realiza una planta para tener un campo visual que a su vez nos va a permitir pensar diferentes recorridos (de los cuales el visitante se apropiará de distintas maneras). En este sentido, tomamos ideas de algunos curadores y académicos como Didi-Huberman (2011), quien sostiene que en la tarea de montar se debe pensar en la idea de exponer y no explicar. Es decir, generar un relato en el espacio que no se apoye en una dimensión pedagógica que construye una mirada dirigida, sino –en términos de Zunzunegui (2003)–, producir una mirada flotante a partir de un recorrido de la sensibilidad. A su vez, Didi-Huberman afirma que el ensayo (retomando a Adorno) es la mejor forma para un pensamiento en imágenes. En el ensayo en imágenes no hay un dogma, sino un montaje que permiten exponer un pensamiento determinado. El ensayo torna perceptible ciertos fenómenos de la historia, a la vez que puede volverse un dispositivo anacrónico, donde la obra de arte nunca está acabada, sino que es perfectible. En la curaduría de nuestra exposición, el ensayo como discurso une todas las piezas y se plantea como una reflexión sensible e indeterminada sobre el mundo, en términos de Machado (2009). El ensayo como un proceso de búsqueda conceptual de cada artista nos propone una forma abierta y susceptible a la mirada del público.

Flusser (1975) sostiene que las imágenes técnicas son polisémicas y, por lo tanto, creemos que a la hora de montar es necesario pensar qué tipo de relaciones y significados queremos adjudicarles a ellas y cómo funcionará la relación entre las imágenes/obras en el espacio. Como ya expusimos, generamos un modelo ensayístico para la construcción del relato de la muestra. Esto implicó, siguiendo las ideas de Mieke Bal (2009), construir un discurso expositivo que no se base en modelos narrativos o históricos-artísticos, sino intentar construir otro tipo de relato que dispare nuevos imaginarios en el visitante. En este sentido, se trata de evidenciar la ficcionalidad que existe en toda curaduría y montaje y usarla a nuestro favor para propiciar un diálogo crítico y activo en el espectador y en la relación con estas obras editorial y audiovisuales.

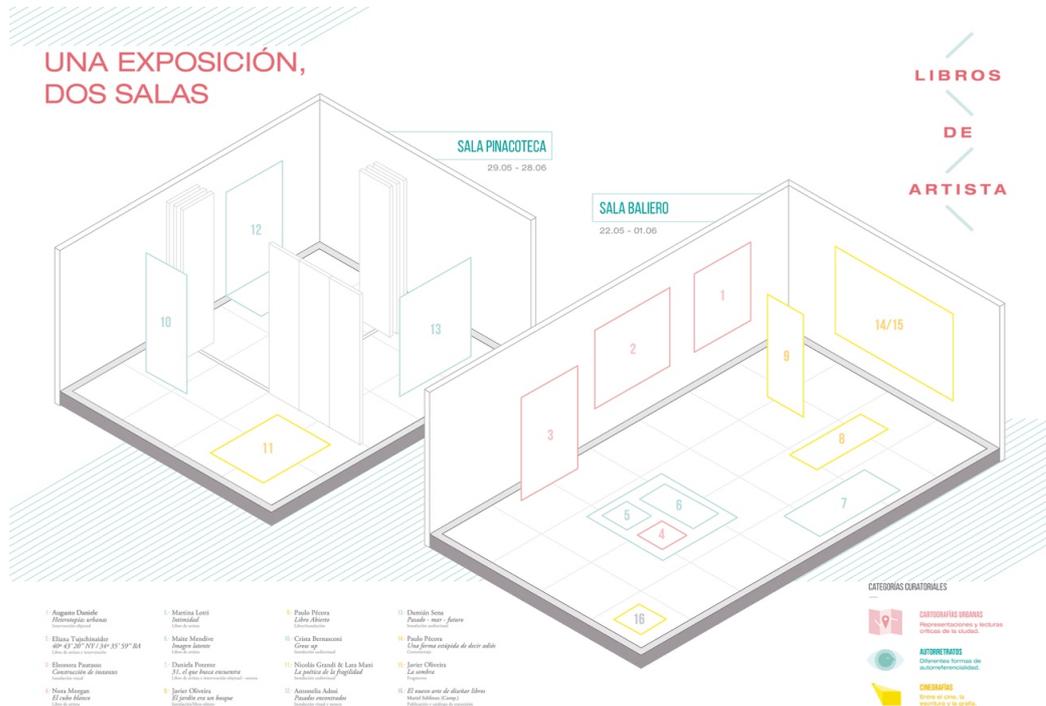
Estas ideas de cómo diseñar el espacio expositivo también se nutrieron de dos teóricas (García, 2011; Sánchez Argiles, 2009) que analizan la instalación como modo de producción artística o sistema de montaje de obra. Si bien no

todas las obras comprendían este tipo de formato, la idea de pensar la instalación (como tipo de obra) en el espacio nos resultó clave para el diseño total de la exposición. Se trata de absorber algunas premisas de la instalación como formato artístico que implica una experiencia estética conectada al espacio, es decir considerar la manipulación y activación del espacio como un modo de pensar la relación entre los objetos, así como entender la presencia física de un visitante que reconstruye el sentido. Siguiendo esta idea, Groys (2014), señala cómo el arte se vuelve parte de la cultura de masas, “no como fuente de obras que serán comercializadas en el mercado del arte sino como práctica de la exhibición combinada con arquitectura, diseño y moda” (2014: 50). En este sentido, el arte contemporáneo puede entenderse principalmente como práctica de la exhibición y por ello, el arte y el curador se vuelven figuras centrales del mundo del arte contemporáneo.

La primera edición¹³ de la Expo “Libros de artista. Ediciones expandidas” en mayo y junio de 2018 –realizada con el apoyo de la Subsecretaría de Cultura de FADU–, fue montada en la Sala Baliero y la Sala Pinacoteca (ambas en Planta Baja de la FADU). Como la muestra se desplegaba en dos espacios diferentes, no contiguos, se decidió diseñar un afiche que mostrara las dos salas. Esto tuvo como objetivo que el visitante pudiera tener una imagen general del espacio total y la relación entre las obras, aunque estuvieran divididas (Figura 4). La muestra ocupó dos salas con el objetivo de agrupar obras que, partiendo de la apropiación del género “libro de artista”, evolucionan hacia otros soportes, expandiéndose en el espacio e interactuando con el público. Así, todas las obras están atravesadas por la idea de la práctica ensayística y del soporte del papel como elementos unificadores. Esto da como resultado la convivencia de obras de carácter fuertemente híbrido, con diferentes formatos y estrategias materiales, gráficas y audiovisuales. En este sentido, se diseñó un recorrido que favorece las afinidades entre las obras y genera nuevas relaciones.

¹³ 1º Edición: Salas Baliero y Sala Pinacoteca, FADU-UBA, Ciudad Universitaria, Pabellón III, del 22 de mayo al 28 de junio de 2018. 2º Edición: Semana del Diseño, Centro Metropolitano de Diseño, Festival Internacional de Diseño. Octubre de 2018. 3º Edición: 10.11.2018. Noche de los Museos en la Fadu (UBA), Pabellón III, Ciudad Universitaria, Buenos Aires.

Figura 4. Afiche de sala con diseño de montaje de la Exposición “Libros de Artista. Ediciones expandidas”



Autor: Ma. Celeste Bonzano, Andrea Devia Nuño y Mariel Szlifman.

En la Sala Baliero se exhibieron nueve obras (objetos editoriales, intervenciones, instalaciones y proyección de video), ocupando pared, espacio aéreo y espacio intermedio de sala. Se diseñó un recorrido abierto, a la vez que se generaron pequeñas áreas de relación entre los ejes curatoriales. Esto permitió que diferentes formatos de exposición y distintos medios expresivos se relacionaran en el espacio. Por las características de la Sala Pinacoteca (dimensiones, iluminación, color de paredes, disposición del espacio), esta fue destinada a albergar cuatro obras instalativas, generando espacios inmersivos.

La selección de artistas y diseñadores de la muestra responde a los criterios planteados y a creaciones recientes, de los últimos cinco años, incluso obras específicamente producidas para esta exposición. De esta forma, las obras son respuestas contemporáneas para la construcción de un mapa de prácticas artísticas locales que agrupan Libros de artistas y proyectos de diseño audiovisual.

Diseño gráfico

El proyecto de la exposición incluyó el desarrollo de un sistema de identidad visual que articuló diferentes piezas de comunicación de uso público. El desarrollo del sistema tuvo como objetivo generar una identidad visual y comunicacional unificada para el espacio físico y virtual, articulando diferentes aspectos culturales de la muestra que contó con trece obras de diferentes artistas y otros eventos como performances, proyecciones, presentaciones y visitas guiadas por la exposición. El desarrollo del sistema implicó el diseño de: marca y logo; manual de identidad; diseño editorial de publicación; piezas gráficas como postales, folleto, afiches de sala, fichas de obra; *e-flyers* digitales; *flyers* para redes sociales; fotografía de sala y documentación de obra.¹⁴

Figura 5. “El nuevo arte de diseñar libros”



Autor: Mariel Szlifman

Publicación

La publicación *El nuevo arte de diseñar libros* (Szlifman, Comp., 2018), editada por Wolkowicz Editores, se compiló con el objetivo de funcionar en conjunto y como complemento de la muestra y a la vez como memoria de esta (Figura 5). El libro fue presentado en el marco de la inauguración de la exposición el 30 de

¹⁴ Se pueden ver algunas de estas piezas gráficas en las redes sociales del proyecto: [Instagram](#) y [Facebook](#). Usuario: @expolibrosdeartista.

mayo de 2018 y no es un mero acompañamiento, sino que es la reflexión que académicos, artistas y diseñadores hacen sobre la praxis del “libro de artista”.¹⁵ La publicación se estructuró en tres secciones: visiones del género (diseño, cine, arte), reflexiones sobre la práctica artística (medios, formatos, representación) y catálogo. Con siete artículos originales escritos especialmente para la publicación y un capítulo que recopila las obras seleccionadas para la exposición (con fotografías, descripción técnica y conceptual). Creemos que la publicación de este volumen implica un proyecto original en el campo del diseño y el arte en nuestro contexto local; una investigación que queda abierta para seguir desarrollando en el futuro.

Por último, si bien no es el objetivo de este texto ahondar en lo que implicó la producción de esta exposición, cabe señalar que siendo un proyecto auto-gestionado es de vital importancia la gestión cultural para un trabajo de este tipo. Parte de los fondos para la producción de las obras y de la exposición fueron aportados por el Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias (2017) que seleccionó nuestro proyecto dentro del rubro “Creadores” y nos benefició con el subsidio.

Conclusiones

Hemos recorrido hasta aquí el proyecto de exposición “Libros de artista. Ediciones expandidas”, contemplando todo el proceso de trabajo que se desarrolló desde el concepto inicial de la muestra, el pensamiento y práctica curatorial, la expografía y montaje, hasta la publicación que recopiló y complementó el trabajo y la investigación realizada. A su vez, consideramos la etapa de diseño gráfico que creó un sistema visual para articular todas las escenas materiales e inmateriales de una exposición y sirvió como plataforma de comunicación del evento.

De esta forma, intentamos describir y conceptualizar un método de curaduría propio para este tipo de formatos en proyectos de diseño audiovisual. Acordamos que el método ensayístico funciona para dar respuestas sobre el Libro de artista expandido como medio de expresión, entendiendo que el libro es múltiple (reproducible), auto-consciente de su significado y explora la relación continente-contenido a partir del diseño y manipulación de imágenes, palabras y otros elementos materiales. En esta metodología destacamos la importancia de detectar el medio, el concepto, el formato, el lenguaje y las materialidades que se ponen en juego en un proyecto. Además, consideramos la práctica del ensayo en este campo como parte de un ejercicio y no como una obra cerrada. Si tenemos en cuenta que son obras que se piensan por fuera del museo o la institucionalidad, podemos encontrar espacios propicios para

¹⁵ Escriben: Jorge La Ferla, Mariel Szlifman, Antonelia Adosi, Eleonora Pautasso, Maite Mendive, Nicolás Grandi, Augusto Daniele. Catálogo de obras: Adosi Antonelia, Bernasconi Crista, Daniele Augusto, Grandi Nicolás, Martina Lotti, Mendive Maite, Morgan Nora, Olivera Javier, Pautasso Eleonora, Pécora Paulo, Potente Daniela, Sena Damián, Tujschinaider Eliana.

pensar estos trabajos como ejercicios audiovisuales íntimos y como imágenes posibles (en palabras de Didi-Huberman).

Como desafío, quedan abiertas una serie de preguntas. Nos gustaría seguir indagando en el concepto que Yépez (2016) trae a partir del análisis de la figura de Ulises Carrión. Este autor se refiere a la idea de una “bibliopoesis” en el “arte nuevo de hacer libros” que inaugura Carrión en los ´70. Yépez señala al *bookwork* como una obra en la que un desenvolvimiento conceptual determina no sólo el texto (como sucedía en la escritura conceptual), sino una “bibliopoesis matérica-semántica total” (2016:22). Si la *poiesis*¹⁶ podría definirse como la creación o acción de producir un objeto, la “bibliopoesis” sería un conceptualismo sobre la creación de la totalidad íntegra de un libro. Nos interesa entonces seguir indagando en esta idea aplicada a proyectos de diseño audiovisual.

Continuando en la construcción, pensamiento y re-configuración de lo que podría ser una curaduría propia y el acompañamiento en la producción de este tipo de proyectos de diseño audiovisual y editorial, creemos que es en la apertura a diferentes formatos de exposición que podemos encontrar respuestas (provisorias) a esta práctica curatorial; al mismo tiempo que pensamos “afinidades afectivas” para generar relatos y narrativas entre diferentes obras. Encontramos en la instalación como puesta o montaje de obra un germen interesante para poder pensar en posibles o transitorias definiciones. Se trata entonces de volver estas definiciones más permeables, así como sucedía en los principios de la instalación o escultura expandida, y empezar a pensar al libro expandido desde un abanico que va desde el “libro instalado” hasta el “libro transmedia”, incluyendo micro-instalaciones, ambientaciones, intervenciones y otros formatos.

Bibliografía

Bal, M. (2009). “¿Qué historias contamos? ¿Cómo se construyen las narraciones? Conferencia de Mieke Bal”. Universidad Internacional de Andalucía. Arte y pensamiento. Recuperado el 12/3/2018 de http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=106.

Bellour, R. (2009). “Autorretratos”. En: *Entre Imágenes*, Buenos Aires: Ed. Colihue, Buenos Aires.

Carrión, U. (2016). *El arte nuevo de hacer libros*. Archivo Carrión 1. México, D.F.: Tumbona Ediciones.

¹⁶ Término de origen griego que, desde una óptica filosófica, indica realizar, fabricar, hacer, producir, aplicando un conocimiento previo.

- Didi-Huberman, G. (2011). "La exposición como máquina de guerra". *Revista Minerva*, Número 16. Recuperado el 05/02/2016 de <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>
- Dubois, P. (2001). "Video y Teoría de las Imágenes: I. Máquinas de Imágenes: una cuestión de línea general". En: *Vidéo, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Flusser, V. (1975). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis.
- García, A. C. (2011). "Instalaciones. El espacio resemantizado". En: La Ferla, J.; Reynal, S. (comp.) (2011) *Territorios Audiovisuales* (pp. 227-251). Buenos Aires: Librería.
- Groys, B. (2014). "Política de la instalación". En: *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (pp. 49-67). Buenos Aires: Caja Negra.
- La Ferla, J. (2018). "Dispositivos escriturales. Del guion al libro de artista". En: Szlifman, M. (comp.) (2018). *El nuevo arte de diseñar libros. Sobre el libro de artista y otras formas editoriales expandidas*. Florida: Wolkowicz Editores.
- Laurent, J. (2010). "¿Qué hace un curador?". La forma mínima. Recuperado el 15/3/2018 de <http://manuelvelazqueztorres.blogspot.com/2010/06/que-hace-un-curador.html>
- Machado, A. (2009), "El film ensayo". En: *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Moeglin-Delcroix, A. (comp.) (2012). *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*. Marseille: Le Mot et le reste.
- Sánchez Argiles, M. (2009). "La instalación, cómo y por qué". *El Cultural*. Recuperado el 30/10/2017 de <http://www.elcultural.es/revista/arte/La-instalacion-como-y-por-que/25543>.
- Schraenen, G. (2010). "Un coup de livres (una tirada de libros)" en *Libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March.
- Szlifman, M. (comp.) (2018). *El nuevo arte de diseñar libros. Sobre el libro de artista y otras formas editoriales expandidas*. Florida: Wolkowicz Editores.
- Yépez, H. (2016). "Los cuatro períodos de Ulises Carrión". En: Carrión, U. (2016). *El nuevo arte de hacer libros*. Archivo Carrión 1. México, D.F.: Tumbona Ediciones.
- Zunzunegui, S. (2003). *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Madrid: Cátedra.